



Contribution des pratiques plurilingues à la poétique d'une légende locale dans un bar de la région d'Iringa en Tanzanie

Nathaniel Gernez

► To cite this version:

Nathaniel Gernez. Contribution des pratiques plurilingues à la poétique d'une légende locale dans un bar de la région d'Iringa en Tanzanie. Cahiers de Littérature Orale, 2019, 85, pp.119 - 140. <10.4000/clo.6222>. <hal-04923128>

HAL Id: hal-04923128

<https://hal.science/hal-04923128v1>

Submitted on 31 Jan 2025

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC 4.0 - Attribution - Non-commercial use - International License

Contribution des pratiques plurilingues à la poétique d'une légende locale dans un bar de la région d'Iringa en Tanzanie

*Multilingual Practices and Poetic: Narrative of a Local Folk Story in a Bar of the
Iringa Region in Tanzania*

Nathaniel Gernez



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/clo/6222>

DOI : 10.4000/clo.6222

ISSN : 2266-1816

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

Date de publication : 18 juin 2019

Pagination : 119-140

ISBN : 978-2-85831-348-8

ISSN : 0396-891X

Référence électronique

Nathaniel Gernez, « Contribution des pratiques plurilingues à la poétique d'une légende locale dans un bar de la région d'Iringa en Tanzanie », *Cahiers de littérature orale* [En ligne], 85 | 2019, mis en ligne le 19 juin 2020, consulté le 11 novembre 2024. URL : <http://journals.openedition.org/clo/6222> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/clo.6222>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Contribution des pratiques plurilingues à la poétique d'une légende locale dans un bar de la région d'Iringa en Tanzanie

Nathaniel GERNEZ

Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative UMR-7186

Pour être un bon conteur d'histoire, il ne suffit pas de connaître de bonnes histoires, il faut savoir raconter. De même, il me semble que pour être un bon compagnon de boisson il ne suffit pas de savoir tenir l'alcool, il faut savoir parler. L'alcool se manifeste par la parole, et la parole en retour participe à rendre l'alcool plaisant. Au village de Lulanzi, dans les montagnes Udzungwa de la région d'Iringa, en Tanzanie, le bar artisanal est surtout fréquenté en fin de journée. Pour se reposer des travaux agricoles effectués dans la journée, on y raconte des histoires autour d'un verre. Dans ces moments d'échange, il est avantageux de savoir rendre attrayantes les anecdotes qui se présentent. Un bon conteur a plus de chances de se faire inviter à venir partager un breuvage. Pour cela il doit faire preuve d'habileté à choisir les mots, mais aussi les sonorités et le rythme. Cette attention à la forme correspond à la façon dont Jakobson (1965) envisage la poétique ; il s'agit de prendre en considération le choix et l'arrangement des unités linguistiques en fonction de leur sonorité, de leur similarité, de leur proximité ou de leur distance dans la phrase, leurs relations de symétrie ou d'asymétrie. Cela permet différents jeux de métrique qui se traduisent concrètement par des « répétitions, des parallélismes, des crescendos et des diminuendos formels et plus généralement par le "rythme" » (Silverstein, 2005, p. 7). En contexte plurilingue, cette habileté à choisir les mots s'accompagne d'une agilité à manier les langues, dans la région d'Iringa principalement la langue locale, le kihehe, et

la langue nationale, le kiswahili. L'anglais est parfois employé, bien que beaucoup plus rarement.

Dans cet article il sera question d'un court récit élaboré collectivement, une sorte de légende locale, que les différents intervenants connaissent et qui porte sur les pouvoirs redoutables d'un oiseau. Celui-ci serait capable de ravager les récoltes et de terrasser les hommes qui souhaiteraient s'en prendre à lui. L'analyse de cette interaction conduira à s'interroger sur le rôle des pratiques plurilingues dans l'élaboration de la poétique de l'énonciation. De plus, ce contexte particulier où la façon de raconter est aussi, voire plus, importante que l'histoire en elle-même et où l'usage des langues n'est pas lié aux statuts sociaux qu'elles indexent, favorisera un questionnement sur l'apport d'outils conceptuels comme le *code-switching* ou la notion de *translanguaging*.

Je présenterai tout d'abord ces outils analytiques pour appréhender les pratiques plurilingues. Dans un deuxième temps, il conviendra de donner quelques précisions sur le contexte ethnographique du village de Lulanzi et de l'interaction dans ce bar. Un troisième temps sera dévolu à l'analyse de l'interaction. Je me focaliserai sur la poétique et sur les changements de langue appuyés par la multimodalité. Enfin, je proposerai une réflexion sur les concepts utilisés pour appréhender les pratiques plurilingues et sur le rôle que peuvent jouer celles-ci dans la poétique des discours du quotidien.

Le *code-switching* et l'étude des pratiques plurilingues : bref état de l'art d'une notion critiquée

L'Afrique de l'Est a souvent suscité l'intérêt des chercheurs sur les langues, que ce soit dans le champ des études swahilies, la linguistique bantoue ou la sociolinguistique. Pourtant, peu d'études ont été conduites avec une approche anthropologique ou d'anthropologie linguistique sur les pratiques plurilingues dans cette région du monde. Parmi les études sociolinguistiques, celle de Carol Myers-Scotton (1993) sur le *code-switching* au Kenya et en Zambie a probablement été à la fois la plus stimulante et la plus critiquée.

La notion de *code-switching*, ou alternance codique en français, a été mise en lumière par les travaux de Blom et Gumperz (1972) qui pour la première fois considèrent les changements de langue des locuteurs plurilingues en interaction comme une pratique langagière à maîtriser et non comme la marque d'un manque de compétence dans les langues parlées. Gumperz (1982, p. 59) définira plus tard le *code-switching* comme la « juxtaposition, à l'intérieur d'un même échange verbal, de passages où le discours appartient à deux systèmes ou

sous-systèmes grammaticaux différents¹ ». L'ouvrage de Myers-Scotton (1993) sur le *code-switching*, est plus généralement connu pour le modèle de marquage² qu'elle a proposé. Grâce à cet outil, elle cherche à analyser les implications sociales des changements de langue au cours d'interactions ; elle postule pour cela l'universalité d'une métrique innée du marquage. Cette métrique permettrait d'identifier immédiatement si l'usage d'une langue est marqué ou non marqué en fonction du contexte, le code non marqué étant attendu, neutre, tandis que le code marqué opère un décalage avec la norme. Il contient une information supplémentaire sur le contexte, sur le sens de l'interaction et sur le positionnement social des participants à un instant T. Via l'usage, souvent alterné, d'une langue marquée ou non marquée, le locuteur peut à tout moment redéfinir l'ensemble des « droits et des obligations » de l'échange. Pour le dire dans des termes moins spécifiques au modèle de Myers-Scotton, le *code-switching* entre des langues marquées ou non marquées, est un outil à la disposition du locuteur pour changer à un instant T le cadre participatif et les attendus de la conversation, en somme ce que Goffman (1981) nomme *footing*.

Comme souligné précédemment, les propositions de Myers-Scotton ont suscité l'intérêt aussi bien que la critique de nombreux chercheurs. Meeuwis et Blommaert (1994) ont indiqué plusieurs aspects problématiques de ce modèle : sa prétention universelle postulant l'existence d'une métrique innée du marquage, sa tendance à analyser systématiquement le *code-switching* en relation avec des implications sociales plus larges, et enfin le peu de souci accordé aux spécificités ethnographiques du contexte des interactions étudiées. En opposition aux thèses de Myers-Scotton, les tenants de l'analyse discursive (Auer, 1998) considèrent que les motivations et les implications du *code-switching* ne peuvent s'analyser qu'à l'intérieur du cadre de l'interaction. Dès lors, les changements de langue s'interprètent principalement grâce à l'analyse des tours de parole et des séquences du discours. Ils ne prendraient sens que par rapport aux enchaînements internes à l'interaction analysée.

1. Traduction tirée du recueil de textes traduits en français (Gumperz, 1989)

2. La notion de marquage, un outil important pour de nombreux anthropologues linguistes nord-américains, a été inspirée par les travaux de Jakobson. Pour ce dernier « le sens général du marqué est caractérisé par la transmission d'une information additionnelle plus précise et spécifique que ce que le terme non marqué communique » (Jakobson, 1995 p. 138). Dans le cadre théorique développé par Myers-Scotton, l'information additionnelle qu'apporte le marquage est d'ordre indexical, il permet à tout moment de changer le cadre participatif de l'interaction.

S'appuyant sur ce débat, les études sur le *code-switching* ont progressivement développé une approche plus nuancée qui prend en compte les implications macro-sociolinguistiques du *code-switching* tout en soulignant qu'il ne s'agit pas là de son seul usage possible ni du seul prisme d'interprétation. Les raisons du *code-switching* peuvent se trouver dans l'interaction : souligner un nouveau tournant de la conversation (Wei, 2005) ou produire un effet rhétorique qui peut être en tout point similaire à ceux que l'on trouve, exprimés différemment, dans une conversation monolingue, comme les « apartés, les citations, les réitérations et les propositions coordonnées par "mais" » (Gardner-Chloros *et al.*, 2000) ou un contraste similaire au changement de ton, de rythme ou de hauteur de la voix (Woolard, 1988 ; Zentella, 1997).

La notion de *code-switching* est elle-même souvent critiquée. D'une part, parce que ce terme renvoie à une conception de la communication qui n'est plus pertinente. La représentation d'une langue comme un code est trop réductrice, bien qu'elle fût probablement utile dans un premier temps pour dépassionner l'approche de ces changements de langue, longtemps perçus par le prisme du purisme comme un manque de connaissances ou du semilinguisme³. De même, l'idée de *switch* sur le modèle du commutateur électrique convient peu pour aborder des pratiques plurilingues souvent bien plus complexes. D'autre part, une nouvelle approche conceptuelle prend de l'ampleur. De plus en plus de chercheurs utilisent la notion de *translanguaging* issue des réflexions sur l'enseignement en contexte plurilingue. Cette approche considère que « les langues n'existent pas en tant qu'entités concrètes dans le monde, de même elles ne proviennent ni ne représentent aucun espace réel ; elles sont au contraire l'invention de mouvements sociaux, culturels et politiques » (Makoni & Pennycook, 2007, p. 2). Comme le souligne Jeff MacSwan (2017, p. 168) dans une perspective critique, la théorie du *translanguaging* rejette l'idée même de plurilinguisme individuel – chacun disposerait d'un idiolecte, un répertoire unique non différencié – et elle s'oppose à la notion de *code-switching* qui « constitue une caution théorique de l'idée selon laquelle ce que les bilingues manipulent, même magistralement, se compose de deux systèmes linguistiques séparés » (Otheguy *et al.*, 2015, p. 282).

Les pratiques plurilingues continuent donc de susciter des questionnements. L'interaction présentée dans cet article se déroule dans un contexte particulier

3. Le terme semilinguisme fait référence à un bilinguisme mal maîtrisé. Le locuteur aurait d'importantes lacunes dans sa seconde langue et une maîtrise imparfaite de sa première langue. De ce point de vue, le *code-switching* s'expliquerait par l'incapacité à formuler des phrases complètes et correctes dans une même langue.

où les changements de langue ne sont pas motivés par l'indexicalité ou les implications sociales chères à Myers-Scotton, mais par les effets que ces changements produisent sur la poétique de l'énonciation. Cette situation singulière sera particulièrement propice pour interroger la pertinence des approches en termes de *translanguaging* ou de *code-switching*.

Afin de saisir pleinement les enjeux de cette interaction, il nous faut d'abord donner quelques informations sur le contexte ethnographique dans lequel elle se situe.

Boire de l'alcool de maïs dans un village des hautes terres du Sud de la Tanzanie

L'interaction se déroule à Lulanzi, un village situé à 45 km au sud-est de la ville d'Iringa. Culminant à un peu plus de 2000 mètres d'altitude, le village se trouve au commencement d'une route des crêtes qui se prolonge plus avant dans les montagnes Udzungwa. Bien que relativement distant de la ville d'Iringa, Lulanzi n'en est pas pour autant un village isolé. En 1998 le département de Kilolo fut créé et le village de Kilolo, à seulement 5 km de Lulanzi, fut sélectionné comme préfecture départementale. Ce nouveau découpage administratif entraîna un certain nombre d'améliorations qui bénéficièrent aux villages alentour. Les infrastructures routières sont praticables et le raccordement électrique du village de Lulanzi autorise certains confort : broyer le grain à la machine, recharger son téléphone, posséder quelques appareils électroniques : télévision, lecteur DVD, etc.

Une grande partie de l'activité économique du village se trouve liée à l'acheminement et à la vente de produits agricoles et arboricoles en ville. Les déplacements vers la ville, sans être nécessairement fréquents, se révèlent néanmoins relativement aisés. Une vingtaine de minibus et trois ou quatre cars font quotidiennement le trajet entre Kilolo et Iringa. Ce réseau de bus assure une connexion permanente avec la ville et fournit en biens les commerces des villages voisins.

À Lulanzi, parmi ces commerces, on trouve notamment des boutiques d'alimentation, de produits de première nécessité, des bars, un salon de coiffure/barbier et une pharmacie. Mais, ce n'est que le soir venu, vers 17 h, une fois les travaux des champs terminés, que le centre du village s'anime. Certains villageois, inconditionnels du jeu de *bao*⁴, se retrouvent tous les jours, à six ou sept, dans un

4. Il s'agit de la version est-africaine du jeu de Mancala où les joueurs doivent compter et capturer des cailloux qui sont répartis dans deux rangées de trous creusés sur une planche

silence concentré, autour d'un plateau de jeu posé sur un banc. D'autres viennent discuter, boire du thé, prendre les nouvelles du village et des environs ; d'autres encore recherchent quelqu'un pour acheter leur récolte, ou acheminer vers la ville tel ou tel produit. Depuis leur raccordement au réseau électrique, certains commerces se sont dotés de télévisions ou de chaînes hi-fi. Un des bars diffuse des vidéos musicales sur une petite télévision au fond de la salle, tandis qu'au salon de coiffure pour homme, une dizaine de jeunes garçons regardent un film en kiswahili pendant que l'un d'eux rafraîchit sa coupe.

Le centre du village compte également un grand nombre de lieux appelés, en kiswahili, *kilabu* (pluriel *vilabu*), où l'on boit de l'alcool fait maison, ainsi que des bars proposant des bières industrielles. Ils sont pour la plupart regroupés dans une rue parallèle à la route principale. À proximité de ces lieux de boisson, deux boucheries porcines préparent du porc frit que les buveurs apprécient particulièrement. Les habitants du village passent une grande partie de leur journée aux champs, que ce soit pour cultiver leur terre ou comme employés journaliers sur les terres d'un autre. En fin de journée, beaucoup aiment se reposer, en consommant de l'alcool artisanal dans ces *vilabu*. En fonction de la saison, ces petites échoppes proposent de la sève de bambou, *ulasi* en kihehe (*ulanzi*⁵ en kiswahili), un alcool léger mais disponible en grande quantité, uniquement à la saison des pluies. Le reste de l'année, les clients consomment de l'*ugimbi*, terme kihehe désignant un alcool un peu plus fort produit à partir du maïs fermenté. La production et la vente de ces alcools sont licites contrairement aux eaux-de-vie, beaucoup plus fortes et dangereuses, produites généralement en milieu urbain. Une étude historique de l'alcool en Afrique de l'Est, réalisée par Justin Willis (2002, p. 35), met en lumière la façon dont la production et la consommation d'alcool se sont modifiées au XX^e siècle dans cette région. Les innovations en termes d'outillages mécaniques permettant de broyer le grain plus facilement ont élevé le maïs au rang de « principal ingrédient pour les bières de céréales ». Toutefois, l'usage de ces outils augmenta le coût de production et nécessita, en retour, une monétisation de l'achat d'alcool. Parallèlement à ces bières de céréales, plutôt pâteuses, particulièrement prisées au XIX^e siècle, de nouveaux

en bois.

5. Le nom du village Lulanzi, où l'on reconnaît le terme kiswahili *ulanzi*, s'explique, pour certains, par la présence à l'origine d'une petite forêt de bambous sur cet emplacement ; pour d'autres le nom viendrait d'un arbre de la famille du bambou mais dont les feuilles sont plus petites et dont on ne peut extraire un quelconque breuvage.

breuvages plus liquides ont fait leur apparition, dont la sève de bambou, si prisée aujourd'hui à Iringa. Willis explique :

Au cours du vingtième siècle, la pratique qui consiste à servir des bières « liquides », comme certains les appelaient, devint de plus en plus courante, encouragée à la fois par un changement de mode et par la demande d'un nouveau marché monétaire des boissons alcoolisées : les clients qui payaient voulaient savoir exactement quelle quantité ils obtenaient pour leur argent, et les vendeurs trouvaient les bières liquides plus profitables. (*Ibid.*, p. 34)

La transformation des boissons alcoolisées s'effectue donc en parallèle au développement des transports de marchandises, des instruments de broyage, et du marché qui émerge autour de cette production. Aujourd'hui, une part importante de l'argent obtenu quotidiennement dans les travaux agricoles journaliers finit dépensée dans ces bars d'alcool artisanal.

Nous nous trouvons donc en début de soirée dans un de ces bars où un groupe d'anciens du village, uniquement des hommes, boivent l'*ugimbi*, la bière de maïs fermenté. Je suis accompagné par Chale l'ancien directeur de l'école primaire. Bien qu'il soit originaire de la région de Dodoma, il a préféré rester à Lulanzi après avoir pris sa retraite. Il explique que c'est à Lulanzi qu'il a construit sa maison, qu'il cultive ses terres et qu'il élève ses vaches, aussi, une fois à la retraite, il ne fut pas question de rentrer dans son village d'origine. Il aurait fallu, pour cela, accepter de repartir à zéro. Dans cette petite pièce en briques noircies par les feux de bois successifs, une dizaine d'hommes sont assis sur des bancs disposés le long de chaque mur. Ils forment une sorte de cercle ouvert au niveau de la porte d'entrée. Chale m'introduit auprès du groupe, d'une certaine manière il cautionne ma présence autant qu'il me représente auprès des autres clients. Au centre du cercle sont posés de grands seaux contenant les provisions d'alcool. De temps à autre, la serveuse transvase une partie du contenu de ces seaux dans de plus petits récipients en plastique d'un litre, faisant office de verres. Dès mon arrivée dans le *kilabu*, l'homme le plus âgé de l'assemblée, dénommé Moze, s'est attribué le rôle de représentant du groupe. Assis à la gauche de Chale, il s'enquiert sur ma venue ici, ce que je fais, ce que je vais enregistrer, ce à quoi je m'intéresse, puis il me souhaite la bienvenue au nom du groupe.

Récit d'une légende locale : pratiques plurilingues, gestuelle et prosodie au service de la poétique de l'énonciation

L'extrait d'interaction présenté ci-dessous porte sur les pouvoirs d'un oiseau qui saccage les champs et s'attaque aux hommes. Tous semblent connaître cette histoire, une sorte de légende locale qui se répète autour d'un verre. Aussi ils participent pour la plupart à la coénonciation du récit. Toutefois, Moze se positionne comme énonciateur principal, il intervient régulièrement pour ajouter des descriptions, des enchainements, et il fait en sorte que la conversation ne se délite pas en petit commentaires isolés. Pour permettre au lecteur d'identifier l'usage des différentes langues dans cet extrait, j'ai recours à un code typographique : le kiswahili est noté et traduit en gras et en italique, le kihehe sans typographie particulière.

1. Samuéli : — Uwone lili *tayari tayari* pelivangano lidumulaga
[Quand tu vois qu'il [l'oiseau] est *prêt*, c'est là qu'il commence à arracher]

2. Chale : — *Na Kikomu hazipo ila kwetu zipo*
[Et à Kikomu il n'y en a pas [de ces oiseaux], mais chez nous il y en a]

3. Ayubu : — Ahaa nye kula *zipo*
[Ah oui chez vous *il y en a*]

4. Chale : — *Inafanya kokokokokokoko*
[Il fait kokokokokokoko]

5. Moze : — *Ehee halafu inapanda juu uuu*, neke peyipiluke.
[Oui ensuite il monte *hauuuuut* puis il revient]

6. Chale : — *Linanyofoka yote*
[Il arrache tout]

7. Ayubu : — *Mpaka lita saba*
[Jusqu'à sept litres]

8. Moze : — Hee saluhege
[Oui pour que tu t'en ailles.] *Geste de la main droite doucement vers l'avant comme s'il enfonçait quelque chose. Accompagné d'une expression de douleur sur son visage*

On notera tout d'abord que Chale ne s'exprime qu'en kiswahili, ce qu'il continuera de faire dans la majeure partie de l'enregistrement. Pourtant, il affirme parler kihehe, d'ailleurs ses interlocuteurs s'adressent à lui en kihehe et ses réponses ou remarques montrent qu'il comprend. Face à ce non-usage du kihehe on peut supposer deux choses : soit il ne le maîtrise pas suffisamment bien pour se sentir à son aise et communiquer dans leur langue avec les personnes présentes dans le *kilabu*, soit il peut s'exprimer aisément en kihehe mais ne le fait pas parce



Figure 1

Moze pointe le ciel et dit en kiswahili
« Halafu inapanda juu... » [Il monte
haut...]

© Gernez

qu'il a le statut d'ancien directeur d'école primaire et qu'une façon de revendiquer ce statut est de se différencier par un plus grand usage du kiswahili. Dans ce premier moment, il faut souligner que la phrase prononcée par Moze (5), dont le début est en kiswahili « Ehee halafu inapanda juu... » [Oui ensuite il [l'oiseau] monte haut...], se trouve accompagnée d'un geste de la main vers le haut suivi du regard, tandis que la fin de la phrase, prononcée en kihehe, « neke peyipiluke » [ensuite il revient], correspond à un relâchement du geste de la main et un pivotement de la tête en direction de son interlocuteur principal à sa droite. D'une part, ces gestes renforcent l'impression de puissance, de dangerosité et de rapidité produite par la narration des actions de l'oiseau, d'autre part, ils appuient le contraste créé par le changement de langue et par la prosodie entre une phase d'anticipation et une phase d'action brutale⁶.

qu'il a le statut d'ancien directeur d'école primaire et qu'une façon de revendiquer ce statut est de se différencier par un plus grand usage du kiswahili. Dans ce premier moment, il faut souligner que la phrase prononcée par Moze (5), dont le début est en kiswahili « Ehee halafu inapanda juu... » [Oui ensuite il [l'oiseau] monte haut...], se trouve accompagnée d'un geste de la main vers le haut suivi du regard, tandis que la fin de la phrase, prononcée en kihehe, « neke peyipiluke » [ensuite il revient], correspond à un relâchement du geste de la main et un pivotement de la tête

Figure 2

Moze fait retomber son bras et termine en
kihehe « neke peyipiluke » [puis il revient]

© Gernez



6. Ces photos sont des captures d'écran prises à partir de la vidéo de l'interaction. La salle du bar est plus large que profonde, aussi n'avais-je que très peu de recul, pas suffisamment pour pouvoir cadrer tous les hommes présents dans la salle. Il m'a donc fallu faire un

La prolongation emphatique de la voyelle « u » du mot *juu* permet au locuteur de souligner et d'amplifier la hauteur à laquelle l'oiseau est capable de s'élever. En procédant de la sorte, il produit un ralentissement du rythme qui accompagne le geste de la main pointé vers le ciel. L'oiseau s'élève, il guette sa proie, il prend son élan et prépare son attaque. Au moment où l'oiseau redescend pour attaquer, le bras retombe, le rythme s'accélère et la langue employée change.



Figure 3

La main droite agrippée à son téléphone portable, Moze mime l'action d'enfoncer quelque chose.

© Gernez



Figure 4

Une expression de douleur sur son visage accompagne le geste.

© Gernez

Moze regarde Chale dans les yeux et son expression faciale laisse penser que quelque chose va se produire. D'ailleurs, il a réussi à capter l'attention de ses deux compagnons les plus proches, qui le regardent avec intérêt.

Concernant ce changement de langue, évoquer une modification du cadre participatif ou un jeu sur l'indexicalité des langues n'aurait aucun sens. Le *code-switching* dans ce contexte est employé, au même titre que la gestuelle et que le changement de rythme, pour signifier et renforcer l'impression de rupture radicale et rapide entre la montée, hors d'atteinte, de l'oiseau et sa redescente soudaine pour saccager le champ ou terrasser son adversaire. De plus, notons que l'usage du kihehe permet l'allitération du son *ke* à la fin des deux mots « neke peyipiluke » [ensuite il revient] qui aurait été impossible en kiswahili – *halafu inarudi* – et qui donne une cadence harmonieuse à cette fin de phrase. Tous ces procédés participent à la poétique de l'énonciation. Ils permettent de dynamiser et de présenter avec emphase, et originalité, un énoncé qui est en réalité assez plat et dont la chute est

choix et je me suis focalisé sur les principaux énonciateurs. L'image ne présente donc qu'une petite fraction des énonciateurs et des individus présents dans le bar.

évidente : l'oiseau monte puis il redescend. Mais, d'une certaine manière, plus l'énonciateur réussit à rendre intéressant un énoncé banal, plus il démontre son talent et ses capacités de conteur d'histoire.

Cette mise en scène des mouvements de l'oiseau souligne l'habilité et la dangerosité de l'animal, ce que Chale saisit en concluant « il arrache tout » (6). Plus loin, un autre geste de Moze accompagne le verbe en kihehe *saluhege* [pour que tu t'en ailles] (8) et renforce l'image de prédateur donnée à cet oiseau (Fig. 3 et 4).

Ce geste et l'expression faciale de Moze ajoutent du sens à l'énoncé « pour que tu t'en ailles ». L'attaque de l'oiseau est à prendre au sérieux, ce n'est pas une vaine tentative. L'oiseau peut faire très mal et il vaut probablement mieux pour l'homme qu'il s'enfuie.

Continuons d'analyser ce récit :

9. Samueli : — *Labda itaendelea hivyo hivyo.*

[*Peut-être que ça va continuer comme ça.*]

10. Moze (s'adresse à la serveuse à propos de l'alcool) :

— Wikologa taa

[Mélange d'abord]

11. Yakobo : — Yipunguka *mwezi wa tisa na wa kumi* gigyo swe...

[Il y en a moins *en septembre et octobre* seulement...]

12. George : — Yibita kuchanya kutali

[Il va loin là-haut]

13. Ayubu : — Neke pe yikusa yipiluke pala yikubumaga ndawe ukuwonaga amala

[Puis quand il se met à redescendre, il pousse un cri et on peut voir ses griffes.]

14. Moze : — Pe sauwene uhele ukalave ichana, ve ndautigile ubite kumbiki, pede tigilage na kukaye sindiwuya ndaa... *linakuja kukuua kabisa*

[S'il arrive que tu ailles voir son nid, tu t'es dit je monte à l'arbre, c'est comme si tu avais dit je ne rentrerais plus jamais à la maison... *il vient pour t'abattre totalement.*]

Au début de cette séquence, Moze se trouve davantage préoccupé par l'alcool que lui sert la serveuse. Pendant ce moment d'inattention, l'échange continue et différents coénonciateurs interviennent. Dans une étude sur la coénonciation, dans un contexte sans doute plus codifié, Sandra Bornand (2009) a analysé les

interactions entre un énonciateur principal et un coénonciateur lors d'une épopée racontée à la radio par un Griot Songhai-Zarma du Niger⁷. Ne pouvant s'appuyer sur les échanges phatiques avec des auditeurs directement présents, il s'était entouré d'un deuxième énonciateur chargé entre autres des interrogations, des répétitions, des reprises et des reformulations. S'adressant apparemment à l'énonciateur principal, ces interventions ont en réalité pour finalité d'explicitier le récit ou d'anticiper la suite par l'introduction de détails, de sous-entendus ou de nuances à destination de l'auditoire. Dans notre bar d'alcool artisanal, les interventions des coénonciateurs semblent recouvrir deux fonctions différentes. Certaines ouvrent d'autres pistes de discussion que la suite du récit : « Peut-être que ça va continuer comme ça » (9), « il y en a moins en septembre et octobre seulement... » (10). Tandis qu'au contraire d'autres cherchent à recentrer la conversation sur le récit. C'est notamment le cas quand George (12) propose une reprise des propos de Moze, « il va loin là-haut », et quand Ayubu (13) anticipe sur la suite de l'histoire, puisqu'il est déjà question du cri de l'oiseau, qui sera un point important de la chute du récit, et des griffes que l'on verra réapparaître ultérieurement. Ces reprises mettent l'accent sur la dangerosité de l'oiseau et guident l'énonciateur principal vers la chute du récit. À ce moment, Moze revient justement dans la discussion et propose un enchaînement (14). Il n'enchaîne pas directement à partir de la reprise de ses propos, mais pose une nouvelle situation d'énonciation – un homme veut approcher le nid de l'oiseau – qui lui donnera l'occasion de mettre en exergue les pouvoirs de l'animal.

Il débute en kihehe, s'alignant ainsi sur les tours de parole précédents de George et Ayubu. Cette intervention est particulièrement savoureuse, parce qu'elle se présente sous la forme d'une affirmation énigmatique. En traduisant littéralement, Moze affirme : « Si tu vois que tu vas regarder le nid, tu dis que tu montes à l'arbre, alors dis : à la maison je ne rentrerai plus jamais ». Il énonce donc que la proposition A « tu dis que tu montes à l'arbre » équivaut à la proposition B « dis je ne rentrerai plus jamais à la maison ». Pour comprendre pourquoi A = B, il faut une troisième proposition C qui est donnée à la fin de la phrase : « il vient directement pour te tuer ». Cette conclusion finale permet de comprendre rétrospectivement que monter à l'arbre équivaut à se faire tuer (A = C), et si l'on se fait tuer on ne rentrera plus à la maison (B = C), donc vouloir

7. Il ne s'agit pas ici d'étudier l'interaction au prisme du modèle de la coénonciation développé par Bornand. J'utilise ponctuellement les catégories d'énonciateur principal et de coénonciateurs pour analyser la façon dont cette légende locale, connue des différents participants, se trouve racontée à plusieurs voix.

monter à l'arbre revient à ne plus jamais revenir chez soi ($A = B$). On retrouve cette formulation « si tu vois...alors... » comme canon du proverbe dans d'autres sociétés en Afrique, par exemple chez les Bwa du Mali (Leguy, 2013) ; mais précisons-le, il ne s'agit pas d'une formulation que l'on trouve dans les proverbes ou les devinettes en kihehe (cf. Redmayne, 1970 ; Madumulla, 1995). Il s'agit toutefois d'une construction particulièrement efficace qui invite le destinataire à faire une inférence, avant de délivrer l'élément d'explication qui viendra donner sens à la construction logique mise en avant.

Cette explication, qui éclaire rétrospectivement l'analogie entre monter à l'arbre et ne plus rentrer chez soi, est délivrée non plus en kihehe, mais en kiswahili : « *linakuja kukuua kabisa* » littéralement « il vient pour te tuer complètement ». La tournure énigmatique place l'emphasis sur cette dernière partie de la phrase, qui se trouve soulignée et renforcée par le changement de langue et encore une fois par un changement de rythme et un geste. Ce dernier est effectué de la main droite, ouverte, les doigts alignés. Elle positionne à la base gauche du cou au début de la chute en kiswahili, puis elle part en diagonale vers le bas et la droite pour s'arrêter à mi-hauteur à la prononciation du mot *kabisa* [complètement].



Figure 5

Moze positionne sa main à la base de son cou et dit en kiswahili « *linakuja kukuua* » [Il vient te tuer]



Figure 6

Sa main part rapidement jusqu'à mi-hauteur lorsqu'il prononce, toujours en kiswahili, « *kabisa* » [complètement]

© Gernez

Ce mouvement souligne l'adverbe « complètement » et le renforce. Il s'agit d'exprimer que le choc sera tellement brutal qu'il n'y aura aucune chance d'en réchapper. La césure entre l'affirmation énigmatique et la réponse est également marquée par un changement de rythme entre l'amorce rapide en kihehe et le

dénouement en kiswahili, où l'énonciateur insiste sur chaque syllabe et prolonge la voyelle « i » du mot *kabisa*.

Quant à l'usage du *code-switching* dans ce contexte, on peut penser qu'il sert l'énoncé en produisant ce que Woolard nomme *flagging a punchline* (2004, p. 79), c'est-à-dire signaler un moment clé dans le développement de l'argumentation ou du récit. Il s'agit donc d'un usage à la fois formel, poétique au sens de Jakobson, et indexical. Continuons.

15. Chale : — Ingumbulu ?
[Ingumbulu ?]

16. Moze : Na nyakinu
[Il ne reste plus rien]

17. Chale : — *Eeeeh ina nguvu !*
[*Il a de la force !*]

18. Moze : — *Yani nakwambia moja kwa moja* yikutsa,
[*Je te le dis directement* il arrive]

19. Samueli : Na yina manyove matali manyove matali
[Il a des griffes très longues, des griffes très longues]

20. Moze : — *Yani yina ndoto sijui, yikiwa mjini au wapi inaota kwamba pale ameshaanza kupanda...* ukuta yikutsa inyi yibumaa fuuuuuuuu
[*Il doit avoir des rêves* [prémonitoires], *quand il est en ville ou ailleurs il rêve que là-bas il a déjà commencé à grimper...* tu verras il arrive dans un grondement fuuuuuu]

21. Chale : — *Na kweli*
[*Et c'est vrai*]

22. Moze : Huuuuuuuuuuu... inyi yinakumwaga
[Huuuuuuuuuu... La terre se renverse]

Dans ce moment final du récit, on trouve à nouveau les marques de la coénonciation. Chale par son interrogation sur le nom de l'oiseau (15) (qui visiblement n'appelle pas de réponse), son commentaire sur la force de l'animal (17) et son anticipation sur la véracité de ses prémonitions (21), apporte son approbation et participe à renforcer les propos de Moze sur la dangerosité et les pouvoirs de l'oiseau. Samueli (19), lorsqu'il évoque ici les griffes très longues de l'oiseau, reprend un détail du récit, déjà mis en avant par Ayubu (13), que Moze semble négliger. On peut se demander si Samueli et Ayubu font référence

à une variante de cette légende locale ou si tous les deux souhaitent apporter leur contribution en soulignant cet aspect important à leurs yeux et pas suffisamment mis en valeur par Moze.

Intéressons-nous maintenant aux tours de parole de l'énonciateur principal, Moze. Le premier est en kihehe (16), il vient conclure l'affirmation précédente : l'oiseau « vient pour t'abattre totalement » donc « il ne reste plus rien⁸ ». On pourrait penser que la deuxième prise de parole de Moze dans cet extrait est une répétition (18) : l'oiseau arrive directement. La suite du récit montre que Moze change de focale : il n'est plus question de l'homme terrassé, mais de la vitesse, du cri et des pouvoirs de l'oiseau. Ici, encore une fois, Moze joue avec les rythmes et avec les langues. Il place l'emphasis sur l'expression kiswahili *moja kwa moja* [directement] en prolongeant les voyelles soulignées, avant de changer subitement de langue et de rythme avec un court et rapide *yikutsa* [il arrive] en kihehe. L'effet de contraste recherché est d'autant plus accentué que Moze procède ici à une modification syntaxique. En kiswahili comme en kihehe, le verbe ne se positionne pas à la fin de la phrase. Un énoncé en accord avec la syntaxe serait *yani nakwambia yikutsa moja kwa moja*. Ici l'inversion entre la proposition adverbiale et le verbe permet de mettre en valeur ce dernier et de renforcer le contraste de rythme et de langue qui sert la mise en scène des actions fulgurantes de l'oiseau.

À la fin de cet extrait (20, 22), Moze explique en kiswahili que l'oiseau est capable de savoir si quelqu'un s'approche de son nid, et ce, même s'il se trouve à des kilomètres. Puis avant de passer au kihehe pour exprimer le retour furieux de l'oiseau, il laisse un temps de silence accompagné d'une grimace exprimant le mécontentement de l'animal. À la fin de la phrase en kihehe, au moment où il prononce « yibumaa » il présente les deux mains parallèles devant lui et les agite légèrement pour signifier le vol et la vitesse qu'il associe au bruit du vent : « fouuuu ».

Figure 7

Moze secoue ses mains tout en imitant
le son du vent : fouuuu

© Gernez



8. On peut se demander s'il veut dire qu'il ne reste plus de vie ou s'il ne reste pas même une trace du corps.



Figure 8

Moze positionne l'index de sa main gauche sur son épaule droite

© Gernez

Si l'on considère cet extrait en entier, on peut remarquer aux lignes (5, 14, 18, 20) que le changement de langue, qu'il soit du kiswahili vers le kihehe ou inversement, advient à des étapes clés du récit, lorsque l'oiseau bascule d'un moment de préparation à une action soudaine, dangereuse et rapide. Grâce au *code-switching*, Moze met en scène l'agentivité de cet oiseau, lui attribuant une intentionnalité, une capacité à percevoir le danger, et un pouvoir létal dans le but de protéger son nid. Chacune de ces étapes clés furent également soulignées par un changement de rythme.

Dans l'éditorial d'un double volume des *Cahiers de littérature orale* consacré au rythme, Sandra Bornand et Maria Manca (2013) soulignent que « lorsque le rythme change, un des marqueurs en est le déclenchement d'une émotion, en rapport étroit avec le corps : voix, gestes, regards indiquent la réalisation et la réussite ou non du changement ». Nous avons pu le vérifier, chaque fois les changements de rythme ont été accompagnés de gestes, d'expressions faciales et d'un changement de langue. Cette maîtrise conjointe du rythme, des gestes, des langues et des mots assure l'efficacité de la performance et la poétique de l'énonciation.

Puis il imite le cri « hoooooooo » qu'il accompagne d'un geste de la main gauche cette fois, qu'il fait partir de son épaule droite et qu'il déplie vers la gauche à la fin du cri, signifiant ainsi l'attaque de l'oiseau et la mort de l'homme (fig. 8 et 9). La conclusion : « La terre se renverse » exprime la chute de l'homme et la victoire de l'oiseau. En somme : la fureur de l'attaque est telle que l'homme n'a rien vu venir, il tombe à la renverse.



Figure 9

Il déplie rapidement son bras tout en imitant le cri de l'oiseau : hoooooooo

© Gernez

Plurilinguisme et poétique : si les langues n'existaient pas, le bon conteur d'histoire les inventerait

L'analyse de la poétique de l'énonciation dans ce récit autour des pouvoirs maléfiques de l'oiseau montre qu'à l'instar d'un genre plus codifié, comme la poésie à proprement parler, la métrique, la scansion et la prosodie (Banti & Gannattasio, 2004) contribuent également à la poétique des échanges du quotidien. Ces changements de rythmes et de sonorités se manifestent par le biais d'allitérations, d'inversions syntaxiques, du prolongement des voyelles accentuées et par un jeu sur la prosodie propre à chaque langue. En effet, le kiswahili se démarque par une accentuation systématique de la pénultième voyelle et une voyelle finale parfois à peine prononcée, tandis qu'en kihehe, comme dans bien d'autres langues bantu, l'ultime voyelle se prononce avec un ton haut. Dans le récit nous avons pu voir que les voyelles accentuées en kiswahili étaient parfois prolongées avant ou après un *code-switching* où le kihehe se trouve prononcé plus rapidement.

Ici le jeu sur les langues ne peut s'interpréter en fonction d'un enjeu de pouvoir ou comme une négociation entre prestige et connivence. Les changements de langue participent, au même titre que les changements de rythme et de prosodie, à la poétique de l'énonciation. L'attention portée à la forme, aux sonorités et au choix des mots donne du relief à cette légende locale déjà bien connue des hommes présents dans le bar. La gestuelle et les expressions faciales associées à l'alternance des langues et des rythmes permettent de faire ressentir la rapidité, le danger et la souffrance engendrés par une attaque de l'oiseau.

Un tel usage du *code-switching* abonde dans le sens de l'argumentation des tenants de l'analyse conversationnelle contre le modèle « universel » de Myers-Scotton (1993). Comme le précisent Meeuwis et Blommaert (1998, p. 81), « l'éventail des potentialités du *code-switching* est bien plus large, et le type de dynamique décrit par Myers-Scotton ne représente *qu'une façon particulière* d'employer le *code-switching* », par conséquent « toutes situations de communication où les locuteurs pratiquent le *code-switching* ne sauraient être interprétées comme une négociation d'identités » (*Ibid.*). L'alternance codique peut aussi servir la forme de l'énonciation tout en constituant un outil qui, au même titre que la multimodalité, contribue à souligner certains aspects du discours.

Toutefois, si l'alternance des langues dans cette interaction ne mobilise pas les implications sociales liées au statut de chacune de ces langues dans la société tanzanienne, cela ne suffit pas pour remettre en question les notions de langue, de plurilinguisme et de *code-switching*. Le récit que nous venons d'analyser montre

que l'énonciateur puise dans les deux répertoires linguistiques pour donner vie à son récit, c'est justement le jeu sur ces deux langues et leurs différences qui rend possible le contraste très appuyé entre les moments où l'oiseau se prépare et les phases d'action foudroyantes. L'énonciateur ne choisit donc pas au hasard parmi les combinaisons possibles de son idiolecte. Il identifie clairement deux langues, aux prosodies particulières, qui l'autorisent, en passant de l'une à l'autre, à renforcer le contraste créé par les changements de rythme, la prosodie et les gestes.

La notion de *code-switching* est bien évidemment critiquable. Elle doit même être critiquée. Mais si l'on met de côté un sens littéral lié à une perception de la communication surannée et que l'on prend en compte les nuances apportées par les diverses – et nombreuses – approches de ces pratiques, il me semble que cette notion reste un outil efficace pour appréhender les pratiques plurilingues. La notion de *translanguaging*, volontairement polémiste, provient des études sur les pratiques plurilingues dans l'éducation. Des situations où il peut être interdit de parler certaines langues, et où parler en mélangeant différentes langues reste encore trop souvent considéré comme une erreur et un manque de compétence. Aussi, les tenants de ce courant remettent-ils en cause la dénomination des langues c'est-à-dire la distinction qui permet de caractériser des énoncés comme appartenant à du français, de l'anglais, du swahili, etc. Comme le soulignent Otheguy, Garcia et Reid (2015, p. 287) cette thèse s'appuie sur l'idée que les « langues telles qu'on les nomme sont des constructions sociales et non des constructions lexicales ou structurales ». Ils en déduisent que « parce qu'une langue ainsi désignée ne peut être définie linguistiquement, il ne s'agit pas, à proprement parler, d'un objet linguistique ; ce n'est pas quelque chose que les individus parlent » (*Ibid.*). L'idée que les langues ne seraient que des constructions sociales amène les chercheurs qui utilisent la notion de *translanguaging* à considérer qu'il s'agit d'inventions sans fondement et sans existence réelle : « Nous n'avons plus besoin de maintenir le mythe pernicieux de l'existence des langues » (Pennycook, 2006, p. 67). Cette déduction est problématique, les anthropologues savent bien qu'une construction sociale existe et peut produire des effets considérables sur les pratiques des individus.

L'extrait d'interaction que nous venons d'analyser montre que dans un échange du quotidien, les locuteurs peuvent sciemment utiliser deux langues différentes pour produire des effets énonciatifs qui fonctionnent précisément parce qu'elles sont distinguables et distinguées. Ces changements de langue sont d'autant plus mis en avant comme tels qu'ils sont particulièrement soulignés par la gestuelle, le rythme et les expressions faciales. Il me semble donc qu'une approche des pratiques de locuteurs plurilingues qui s'abstiendrait de prendre en

considération la notion de langues, et par conséquent les usages du plurilinguisme, ne ferait qu'appauvrir notre compréhension des pratiques langagières.

Bibliographie

AUER Peter (ed.), 1998, *Code-switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Routledge, London, 364 p.

BORNAND Sandra, 2009, « Une narration à deux voix : exemple de coénonciation chez les jasare songhay-zarma du Niger » in *Cahiers de littérature orale*, n° 65, p. 39-63.

BORNAND Sandra & MANCA Maria, 2013, « Éditorial » in *Cahiers de littérature orale*, n° 73-74, p. 1-6.

GARDNER-CHLOROS Penelope, CHARLES Reeva & CHESHIRE Jenny, 2000, "Parallel Patterns? A Comparison of Monolingual Speech and Bilingual Codeswitching Discourse" in *Journal of Pragmatics*, vol. 32, n° 9, pp. 1305-1341.

GOFFMAN Erving, 1981, *Forms of Talk*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 344 p.

GUMPERZ John J. & BLOM Jan-Petter, 1972, "Social Meaning in Linguistic Structures: Code Switching in Northern Norway" in GUMPERZ John J. & HYMES Dell H. (eds.), *Directions in Sociolinguistics: the Ethnography of Communication*, Wiley-Blackwell, New York, pp. 407-434.

GUMPERZ John J., 1982, *Discourse Strategies*, Cambridge University Press, Cambridge, 240 p.

GUMPERZ John J., 1989, *Engager la conversation*, Éditions de Minuit, Paris, 192 p.

JAKOBSON Roman, 1965, "Quest for the Essence of Language" in *Diogenes*, Vol. 13, n° 51, pp. 21-37.

JAKOBSON Roman, 1995, *On Language*, Harvard University Press, Harvard, 646 p.

LEGUY Cécile, 2013, « Au rythme du discours proverbial : Rupture et continuité dans la parole ordinaire des Bwa (Mali) » in *Cahiers de littérature orale*, n°73-74, p. 207-228, <https://doi.org/10.4000/clo.2033>.

MACSWAN Jeff, 2017, “A Multilingual Perspective on Translanguaging” in *American Educational Research Journal*, Vol. 54, n° 1, pp. 167-201.

MADUMULLA Joshua S., 1995, *Proverbs and Sayings: Theory and Practice*, Institute of Kiswahili Research, Dar es Salaam, 170 p.

MAKONI Sinfrey & PENNYCOOK Alastair, 2007, “Disinventing and reconstituting languages” in *Disinventing and reconstituting languages*, Multilingual Matters, Clevedon, pp. 1-41.

MEEUWIS Michael & BLOMMAERT Jan, 1994, “The ‘Markedness Model’ and the Absence of Society: Remarks on Codeswitching” in *Multilingua: Journal of Cross-Cultural and Interlanguage Communication*, Vol. 13, n° 4, pp. 387-423.

MEEUWIS Michael & BLOMMAERT Jan, 1998, “Monolectal view of code-switching, Layered code-switching among Zairians in Belgium” in AUER Peter (ed.), *Code-switching in Conversation: Language, Interaction and Identity*, Routledge, London, pp 76-98.

MYERS-SCOTTON Carol, 1993, *Social Motivations for Codeswitching: Evidence from Africa*, Clarendon Press, Oxford, 190 p.

OTHEGUY Ricardo, GARCIA Ofelia & REID Wallis, 2015, “Clarifying Translanguaging and Deconstructing Named Languages: A Perspective from Linguistics” in *Applied Linguistics Review*, Vol. 6, n° 3, pp. 281-307.

PENNYCOOK Alastair, 2006, “Postmodernism in Language Policy” in RICENTO Thomas (ed.), *An Introduction to Language Policy: Theory and Method*, Blackwell, London, 384 p.

REDMAYNE Alison, 1970, “Riddles and Riddling among the Hehe of Tanzania” in *Anthropos*, Vol. 65, n° 5-6, pp. 794-813.

- SILVERSTEIN Michael, 2005, "Axes of Evals: Token versus Type Interdiscursivity" in *Journal of Linguistic Anthropology*, 15(1), pp. 6-22
- WEI Li, 2005, "How can you tell?" in *Journal of Pragmatics*, Vol. 37, n° 3, pp. 375-389.
- WILLIS Justin, 2002, *Potent Brews: A Social History of Alcohol in East Africa*, British Institute in Eastern Africa, Nairobi, 288 p.
- WOOLARD Kathryn, 1988, "Codeswitching and comedy in Catalonia" in HELLER Monica (ed.), *Codeswitching: Anthropological and Sociolinguistic Perspectives*, Mouton de Gruyter, Berlin, pp. 53-76.
- WOOLARD Kathryn, 2004, "Codeswitching" in DURANTI Alessandro (ed.), *A Companion to Linguistic Anthropology*, Blackwell, Malden, pp. 73-94.
- ZENTELLA Ana C., 1997, *Growing up Bilingual: Puerto Rican Children in New York*, Blackwell, Malden, 334 p.

Résumé : Rassemblés autour d'un verre d'alcool artisanal, des hommes du village de Lulanzi, dans la région d'Iringa en Tanzanie, échangent sur les pouvoirs destructeurs d'un oiseau qui ravage les champs et défend son nid contre toute intrusion. Dans cet article, je propose d'interroger la contribution des pratiques plurilingues à la poétique de cette légende locale. En suivant Jakobson sur sa définition de la poétique, il s'agit de prendre en considération le choix des mots, des assonances, des changements de rythmes et de prosodie. En contexte plurilingue, ces variations de métrique se manifestent aussi par des changements de langues. L'interaction analysée ici permettra de voir comment l'énonciateur principal joue sur les langues et les rythmes pour créer un contraste, renforcé par la gestuelle et les expressions faciales, entre des moments où l'oiseau guette et se prépare et des moments où il attaque soudainement. Ce contexte particulier où les pratiques plurilingues ne sont motivées ni par leur indexicalité, ni par l'établissement d'une relation d'autorité ou de solidarité, sera également propice à une réflexion sur la pertinence des outils conceptuels comme le *code-switching* ou la notion de *translanguaging*.

Mots-clefs : Anthropologie, plurilinguisme, poétique, prosodie, multimodalité, alternance codique, translanguaging, Tanzanie.

Multilingual Practices and Poetic: Narrative of a Local Folk Story in a Bar of the Iringa Region in Tanzania

Abstract: Gathered around a drink of homemade alcohol, men from the village of Lulanzi in the Iringa region of Tanzania are talking about the damaging powers of a bird known for ravaging harvests and defending his nest against any intruder. In this article I intend to question the contribution of multilingual practices to the poetic of this local story. Following Jakobson on his definition of poetic, implies taking into consideration the choice of words, assonances, pace and prosody. In a multilingual setting, these variations in metrics may as well occur through language choice. The interaction analyzed here will help us apprehend how the main speaker changes pace and languages to create a contrast, strengthened by gestures and facial expressions, between times when the bird is on the look-out, and times when it is suddenly attacking. This particular context, where multilingual practices are neither motivated by indexicality nor by establishing authority or solidarity, is also particularly suitable for considering the relevance of conceptual tools such as code-switching and the notion of translanguaging.

Keywords: Anthropology, multilingualism, poetic, prosody, multimodality, code-switching, translanguaging, Tanzania.

Nathaniel Gernez, docteur en anthropologie de l'université de Nanterre, est un jeune chercheur rattaché au Lesc. Ses recherches portent sur les représentations et les enjeux sociaux des pratiques plurilingues en Afrique de l'Est, notamment en Tanzanie et au Kenya.